

ALGUNAS PALABRAS SOBRE EL MESTIZAJE DE LA MUSICA DE TRADICION ESCRITA CHILENA EN EL SIGLO PASADO

por **Fernando García Arancibia**

Señor presidente de la Academia de Bellas Artes, don Carlos Riesco, doctor Luis Merino, señores académicos, amigas y amigos:

Sean mis primeras palabras de agradecimiento por la invitación que se me ha hecho para integrarme a la Academia de Bellas Artes y colaborar desde ésta al desarrollo de la vida cultural de nuestro país. Creo no merecer este honor, a pesar de los esfuerzos vanos que seguramente realizará el Dr. Merino para demostrar lo contrario. Pienso que los honores corresponden, más bien, a los músicos que han tenido la paciencia de interpretar mis composiciones.

Me siento especialmente honrado porque se me incorpora a esta institución académica para ocupar el lugar que tuvo un amigo querido, Juan Amenábar, y antes que él un admirado y estimado personaje, a quien conocí, siendo yo aún niño, en la casa familiar. Él era un amigo muy cercano de mi abuelo materno; tanto, que le dedicó su poema sinfónico *La muerte de Alsino*. Me refiero a Alfonso Leng.

Con Juan Amenábar vivimos numerosas aventuras musicales y paramusicales. La primera que recuerdo fue una panzada de ostras inventada por Juan para conversar con Pierre Boulez, que visitaba Chile. Concurrieron a la cita José Vicente Asuar, Leni Alexander, Tomás Lefever, Gustavo Becerra, si no me traiciona la memoria. Esto fue en 1954, hace 50 años. Esa conversación tuvo sus frutos en 1957, cuando, en una nueva aventura encabezada por Juan Amenábar, a la que se unió José Vicente Asuar, nuestro gran sacerdote de la música electrónica, inventamos el "Taller Experimental del Sonido". En éste, además, participaron: Eduardo Maturana, León Schidlowsky, Juan

Mesquida, Abelardo Quinteros y Raúl Rivera. Otra cosa que tampoco he olvidado sucedió a poco de la muerte de Acario Cotapos. Alfonso Leng, su gran amigo, me pidió que me hiciera cargo de los manuscritos musicales de Acario. Recurrí a Juan Amenábar y en un artefacto que le pertenecía, parecido a un automóvil, trasladamos a la Biblioteca Nacional miles de hojas de papel de música escritas por Acario. Estoy convencido que esta aventura, gatillada por el Maestro Leng, fue la más positiva para la música de todas las que compartimos con Juan, ya que, años después, el Dr. Merino, con paciencia musicológica, ordenó los manuscritos de Acario Cotapos y así se ha podido investigar la obra de tan ilustre compositor nacional.

Pensaba que esa había sido mi última aventura junto con aquellos dos recordados colegas, hasta que llegó ésta que se inicia hoy, en que ambos me acompañan nuevamente, pues son mis predecesores en el sillón N°4 de la Academia, por tanto estaremos sentados juntos hasta el juicio final, razón sobrada para dedicar al maestro Alfonso Leng y a Juan Amenábar mis palabras de incorporación a la Academia de Bellas Artes, sobre el mestizaje en la música chilena de tradición escrita durante el siglo XX.

EL MESTIZAJE EN LA MÚSICA CHILENA DE TRADICIÓN ESCRITA DURANTE EL SIGLO XX

Tiene razón el escritor y musicólogo cubano Alejo Carpentier cuando sostiene que la música de América Latina nace de tres fuentes fundamentales: la americana, la africana y la europea.

Cada una de estas fuentes primarias son diferenciables entre sí, son reconocibles, se les puede identificar como cosas distintas; y su análisis fino mostrará que las tres son infinitamente heterogéneas. Cada una de ellas contiene una muy variada información musical, producto de procesos de mezcla, de síntesis, de mestizaje más o menos avanzados, generados al interior de cada uno de esos manantiales primigenios.

A la llegada de Cristóbal Colón, nuestra América era un continente cubierto por una multiplicidad enorme de pueblos y culturas. A esas culturas existentes habría que agregar otras, ya desaparecidas, pero que habían dejado marcas en aquéllas que les sucedieron.

En la región andina, en las partes altas del continente, aproximadamente entre los trópicos de Cáncer y Capricornio, desde la meseta Perú-boliviana hasta México, se alcanzó, tal vez, el desarrollo cultural más complejo de la América precolombina, con las correspondientes expresiones musicales cuyos sonidos desconocemos y que, a lo más, podríamos imaginar a partir de los objetos sonoros que han quedado.

En las tierras tropicales bajas y cálidas (la Amazonía, la región del Caribe) y en las tierras australes del continente, por debajo del paralelo 30, más o menos, también surgieron numerosas culturas específicas.

Es cierto que a fines del siglo XV, cuando Colón descubrió para los europeos el Nuevo Mundo, había rasgos que se reiteraban en las músicas de la vieja Europa, como eran la práctica polifónica, el empleo de los modos eclesiásticos, la existencia de una escritura y una teoría musical más o menos comunes y otros; pero, también es cierto, que la expresión musical de cada región o país tenía particularidades, pues había una gran riqueza sonora local amasada desde tiempos remotos. Se debe recordar que la España de los iberos, por ejemplo, fue invadida por numerosos pueblos, siendo los últimos los árabes. De todas esas etnias quedaron restos culturales, incluido musicales, y sus músicas colaboraron a crear el universo sonoro que España poseía en 1492. La situación de los otros países de Europa no era muy distinta, en consecuencia, las expresiones musicales traídas por los conquistadores a América eran tan heterogéneas como las que se encontraban en las tierras recién descubiertas.

La importación de esclavos africanos realizada por el colonizador, significó la traída a Latinoamérica de miembros de distintos grupos étnicos del África subsahariana, del África negra. Se trajo habitantes de

la costa atlántica del continente africano, y también de sus costas orientales. Estos africanos pertenecían a pueblos diferentes, con culturas diferentes.

En síntesis. Se puede sostener que a la culturalmente heterogénea América llegaron dos informaciones musicales igualmente heterogéneas, una venida desde Europa -en el caso de Hispanoamérica, desde España- y, poco después, la otra venida desde el África negra.

El fenómeno descrito se podría comparar con un gran crisol en que bulle un riquísimo caldo (las músicas de América) al cual se le han ido agregando, mientras revolvemos con un gigantesco cucharón, las más diversas sustancias, con los más distintos sabores (las informaciones musicales llegadas desde Europa y África) que se mezclan, se fusionan, se combinan con lo propio americano. Ahora, expectantes, esperamos el momento en que de este cocimiento nazca algo nuevo, distinto, pero cuyos orígenes se encuentran en las sustancias arrojadas al caldero y que, poco a poco, se han ido modificando, transformando en una cosa diferente a lo antes conocido.

Se repetirá así una experiencia vivida desde siempre por el hombre en lo que llamamos “música” : cada nuevo elemento que se agrega -si éste es cuantitativa y cualitativamente suficiente- activa el proceso de transformación de la materia musical, mediante la mezcla de sus distintos elementos. Esta mezcla, esta fusión, esta hibridación, esta síntesis de datos sonoros, este mestizaje musical continua produciéndose imperturbablemente, casi siempre de manera imperceptible y espontánea.

¿Será esto el desarrollo, el avance, la evolución de la música? Si lo es, ello explicaría la razón por la que el hombre, en su quehacer musical cotidiano, enfrente, oponga elementos musicales distintos, variados, heterogéneos, pues su experiencia le ha demostrado que es lo diverso, lo antitético lo que pone en movimiento el proceso de síntesis en un eterno fluir, en un permanente cambio. Lo contrario, lo homogéneo,

lleva a la ausencia de movimiento, a la paralización, lleva a lo estático, a la muerte.

De las tres fuentes principales que han conformado la música hispanoamericana, una ha sido la dominadora, la de los conquistadores: la europea, la hispana. Y dos han sido las dominadas, la de los conquistados, la de los sometidos: la de América y la de África.

El grupo hegemónico trató de imponer por todas las vías posibles su cultura, por tanto, su música, al resto de la población. Por ello actuó sobre todo lo que fuera necesario -ya sea en lo político, lo social, lo económico, lo religioso- para influir en los grupos dominados y de esta manera someterlos.

Las culturas sometidas más fuertes se han defendido ocultándose o transformándose, permitiendo así que algunos o muchos de sus rasgos perduren a través de mecanismos sincréticos y procesos de mayor o menor síntesis; pero las más débiles sucumbieron, produciéndose un fenómeno de completa aculturación en ciertas etnias. El resultado de este enfrentamiento, que no es otra cosa que el proceso de mestizaje, está condicionado por múltiples factores de diversa naturaleza. De ahí su gran complejidad.

Los cinco siglos de hibridación vividos por América Latina nos permiten hablar ya de la existencia de alguna síntesis sonora en cantidad suficiente y con cierto grado de estabilidad, identificable como propia de Hispanoamérica. En el campo de los instrumentos musicales, de la organología, son buenos ejemplos el charango, invención del hombre andino y la agrupación sonora llamada charanga francesa, creación afrocubana. También lo son el tango, el chachachá, la cumbia y todo ese universo de danzas y bailes locales que se practican en distintos países de nuestro entorno continental.

En América Hispana se pueden descubrir tres momentos del siglo pasado en que los creadores de arte, artistas visuales, músicos, coreógrafos, literatos y otros, se ven impelidos por el tenso medio

reinante a buscar, con más ahínco, expresiones artísticas identificables con sus países y con Latinoamérica.

En la música de tradición escrita -que ha recibido una serie de desafortunadas denominaciones, como clásica, selecta, docta, etc.- esta intensificación del deseo por descubrir lo propio, ocurrió en las décadas iniciales del siglo XX, coincidentemente con el triunfo e institucionalización de la revolución mexicana, de la que nació el movimiento de muralistas de esa nación. También esos fueron los años del centenario de la independencia de muchos de los países de Hispanoamérica, y es presumible que tal acontecimiento haya influido en el ánimo de sus habitantes. La búsqueda insistente de características propias se prolongó hasta la tercera década del siglo, en consecuencia, los efectos de la postguerra, de la gran crisis capitalista y del desarrollo de las luchas sociales que ambas trajeron aparejadas, repercutió en el espíritu de los creadores de entonces. Fueron los tiempos en que surgieron escuelas nacionalistas, indigenistas, criollistas a lo largo y ancho de Latino América.

A fines de los años 50 y en los años 60, el subcontinente fue nuevamente estremecido por una conflictiva situación económico-social. Se reclamaba por más democracia y por una segunda independencia: la liberación económica de los países de la región del imperio del norte. En 1959 triunfó la revolución cubana y el enfrentamiento se agudizó. Una nueva ola de nacionalismo irrumpió en la escena artística latinoamericana. El arte regional se incorporó a esa cruzada liberadora con sus propias armas.

El tercer instante en que se ve un acercamiento íntimo de la música de tradición escrita latinoamericana a las fuentes primigenias, comenzó en la década pasada, cuando se anunció “oficialmente” la globalización capitalista del mundo, fenómeno que estamos viviendo, y nuevamente los creadores de arte del continente se han movilizado en defensa de lo propio, por el posible atropello de su identidad cultural.

Estos tres momentos están claramente delineados en la historia de la música de tradición escrita chilena del siglo XX. Se puede sostener que en Chile, al igual que en el resto de Hispanoamérica, en el proceso de mestizaje de la música de tradición escrita han participado las fuentes originarias, siendo la europea la dominante, por su génesis y carácter. Desde luego, los instrumentos musicales y los tipos de agrupación de éstos, que se emplean en tal música, son los llegados con los conquistadores en 1492 y los que se han seguido desarrollando en el viejo continente; las formas musicales y las técnicas de composición que se usan son, casi siempre, las europeas, y los lugares y ocasiones donde se practica dicha música y el ceremonial que la rodea, son de igual procedencia. Pero hay otros elementos musicales que no pertenecen a la matriz europea, que han nacido en suelo americano o que han llegado desde África negra o, incluso en nuestro caso, importados desde la Isla de Pascua. Este conjunto de aportes se mezclará con la matriz hegemónica.

Es oportuno aclarar que entre los tres períodos en que se acelera la síntesis de lo europeo con lo americano, en el caso chileno, hay compositores que recurren a nuestra cultura popular como materia prima de algunas de sus obras. Son los casos de Jorge Urrutia (1903-1981), Pablo Garrido (1905-1982), Carlos Riesco (1925) y otros, pero esa no era la tendencia predominante en los instantes en que circularon sus creaciones.

Muy temprano, recién comenzado el siglo XX, en 1902, el público del Teatro Municipal de Santiago pudo asistir al estreno de dos óperas nacionales: *Caupolicán* de Remigio Acevedo Guajardo (1863-1911) y *Lautaro* de Eleodoro Ortiz de Zárate (1865-1952), ambas basadas en *La Araucana* de Alonso de Ercilla. En estas obras de música de tradición escrita se usaron elementos mapuches, al parecer, por primera vez. En *Lautaro*, en el tercer acto, Ortiz de Zárate reproduce un *choique-purrún*, baile mapuche del avestruz americana o ñandú, que llevó al crítico de *El Mercurio* a relatar, con más indignación que conocimientos, cómo los intérpretes -con movimientos estrafalarios-

corrían por el escenario aleteando como patos, en una danza del avestruz; y acota: “ave que no sabemos haya existido jamás en Chile”.

Pero este pintoresco comentario no fue el único negativo que recibió *Lautaro*. Otro crítico escribió que aquello era “arte de medio pelo”, agregando que con tal espectáculo se “ha pisoteado el prestigio del Teatro Municipal”.

Ninguno de los dos ilustres críticos se dio cuenta que con estas óperas se daba un paso importante, si bien aún tenue, en la preparación de un proceso de síntesis en la música chilena de tradición escrita, que vendría poco después.

En los años 20 –y algo antes- había un grupo de músicos que investigaba el folclore y la música mapuche, y lo descubierto lo vaciaba en algunas de sus obras musicales y en sus escritos. Entre ellos debe ser mencionado Carlos Isamitt (1887-1974), quien se convirtió en uno de los más acérrimos defensores de la música y cultura del pueblo mapuche, con el que convivió por largos períodos. Ello le permitió recoger varias músicas de esa etnia y traspasar algunas de las peculiaridades de la música mapuche a muchas de sus composiciones. La más notable de ellas es *Friso araucano*, para voces solistas y orquesta, compuesta en 1931, obra “clásica” de nuestro repertorio sinfónico nacional.

La cultura mapuche también empapó las creaciones del compositor Carlos Lavín (1883-1962). Varias de sus obras, tales como *Mitos araucanos* de 1928, para piano; *Fiesta araucana* de 1932, para orquesta; *Cadencias tehuelches* de 1933, para violín y piano, y otras, son ejemplo de ello.

A este primer momento de búsqueda identitaria, también perteneció Pedro Humberto Allende (1885-1959). Su principal interés se debe rastrear en la música chilena criolla, en la música campesina ya mestizada, y no en la de los pueblos originarios, que es lo valorizado por Isamitt o Lavín. Las obras con ese carácter “nacionalista” más

notables de Allende son su serie para piano *12 tonadas de carácter popular chileno*, escrita entre 1918 y 1922; *Escenas campesinas chilenas*, para orquesta, de 1914, y *La voz de las calles*, poema sinfónico de 1920.

Aproximadamente 25 años después que había desaparecido en Chile ese tan fructífero acercamiento entre la música de tradición escrita y la música étnica y criolla, de tradición oral, un nuevo contacto surgió en las propuestas musicales de un grupo numeroso de compositores.

En la década de 1950 algunas expresiones de la música ancestral andina de las I y II Región se desplazaron hacia el sur. También llegó el charango y luego la quena, la zampoña y otros instrumentos nortinos, para incorporarse y quedarse en la música popular chilena.

Apoyándose en el canto de *Despedida de los Morenos*, de la fiesta religiosa de la Virgen de la Tirana, Roberto Falabella (1926-1958) elaboró en 1958 *Estudios emocionales*, para orquesta. Por primera vez, al parecer, música de origen andino pasa a ser parte de una obra sinfónica chilena.

Luis Advis (1935), nacido en Iquique, también recurrió a la tradición andina en su música, y su acercamiento a lo popular lo llevó a crear una nueva forma, siempre dentro de la música de tradición escrita, que denominó “cantata popular”; es el caso de la *Cantata Santa María de Iquique*, compuesta en 1969, y *Canto para una semilla*, de 1972. Otros como él utilizaron materiales que entrega la música popular mestiza criolla. Los nombres principales son: Gustavo Becerra (1925), que compuso *Cantos de alta copa* y *Cueca larga*, entre otras obras, y el autor de *Venceremos*, Sergio Ortega (1938-2003), que escribió en esos tiempos *La fragua*, *Madrigales carnívoros*, la música incidental para *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* de Pablo Neruda, etc.

En ese mismo período el compositor Ramón Campbell (1914-2000) descubrió, para los chilenos y el resto del mundo, la música de Isla de Pascua. Los materiales recogidos por él le sirvieron para elaborar su

Sinfonía Hotu Matu'a, estrenada en 1966, la primera obra sinfónica que emplea música de Rapa Nui.

A este movimiento, que se gestó a fines de los años 50 y que se clausuró brutalmente en septiembre de 1973, se le ha llamado “la vanguardia de los 60”. Pretendía no sólo buscar una síntesis sonora representativa de Chile y América, también propiciaba aprovechar los avances estéticos y técnicos de la música europea, reiterando la postura que habían tenido Allende, Lavín e Isamitt en sus tiempos. El retraso técnico-estético que vivía Chile está ejemplificado en que los chilenos recién escucharon la música de la Segunda Escuela de Viena en la década de 1940 y más regularmente en la década siguiente, cuando aparecieron los discos de larga duración. En este aspecto, León Schidlowsky (1931) hizo un gran aporte. Su lenguaje de avanzada, después de haber estudiado en Alemania, estremeció a nuestro conservador ambiente musical y, en concordancia con su posición estética, se sumó a la labor de difusión de la música contemporánea que hacía el Grupo Tonus desde los inicios de la década de 1950.

También hay que señalar que el fuerte sentido latinoamericanista de este grupo de compositores de los años 60, les llevó a utilizar, con frecuencia, materiales propios de la música de otros pueblos del subcontinente; incluso, en el caso de Celso Garrido-Lecca (1926), éste se remonta a culturas prehispánicas. En *Antaras*, para doble cuarteto de cuerdas y contrabajo, de 1968, Garrido-Lecca emplea en su creación series sonoras de antaras –flautas de Pan- de la cultura nazca, desaparecida en el siglo VI de nuestra era, las que se conservan en un museo, en Lima. Antes había compuesto *Elegía a Machu Picchu*, en 1965, e *Intihuatana*, en 1967.

Otro factor importantísimo para “la vanguardia de los 60” fue el ético. Esto se evidenció cuando a las preocupaciones de los compositores se integraron los problemas que afectaban a los pueblos de América, y muchas de sus obras musicales pasaron a ser cantos de apoyo a las múltiples luchas por los cambios sociales y políticos que esos pueblos impulsaban. Schidlowsky escribió en el *Boletín* de la Asociación

Nacional de Compositores, en 1966, lo siguiente: “El arte nace del hombre y ha de volver al hombre y esta actitud implica un doble compromiso, con el arte que él hereda y [con] la necesidad de ampliar los horizontes técnicos de esta herencia; pero, además, implica el papel que ha de jugar el artista en la transformación de la sociedad humana”.

Es fácil imaginar, en consecuencia, que una parte importante de esa generación, que se ha llamado “la vanguardia de los 60”, haya participado muy activamente en el proceso de democratización que vivía Chile y apoyado con entusiasmo los cambios y luchas que se desarrollaban en Latinoamérica. Mucha música escribieron Falabella, Schidlowsky, Becerra, Maturana (1920-2003), Ortega, Brncic (1942), entre otros, celebrando los triunfos alcanzados o saludando las luchas de los pueblos del mundo por conquistar una sociedad más justa, libre y solidaria. De ahí que en los años sesenta fueran duramente atacadas algunas obras de esos compositores y se denunció su “contenido político contingente”. Era inconcebible que un músico “docto” empleara como temática los acontecimientos sociales y políticos del siglo XX. Se intentaba olvidar que no era la primera vez que un músico “de conservatorio” –como cualquier persona- tomaba partido en asuntos que atañen a todos. La historia de la música está repleta de ejemplos. En nuestro país existen algunos: Carlos Isamitt escribió en 1958 *Te Küdnam mapuche*, llamando al pueblo mapuche a votar por el candidato presidencial Salvador Allende; Cirilo Vila (1937) ese mismo año compuso *Tonada allendista*, y Juan Amenábar, mi predecesor en la Academia, escribió en 1964 *Sol de septiembre*, himno oficial del candidato a la presidencia Eduardo Frei Montalva. En estos casos no hubo críticas a los autores, pues eran sólo marchas, himnos, tonadas, y la norma no escrita del grupo, sector o clase dominante en la sociedad, establecía que los asuntos socio-políticos los podía tratar la música popular, pero en ningún caso la música docta, culta o de arte.

Nuevamente, después de un lapso de unos 25 años, cuando nos aproximamos al segundo centenario de nuestra independencia de la Corona española, renace en la vida musical chilena la idea de acercar la música de tradición escrita a la cultura popular. Esto sería

consecuencia de un proceso de globalización conducido por quienes pretenden ignorar la diversidad cultural existente en este planeta y en estos tiempos.

Este tercer momento en que se agudiza la necesidad de encontrar una identidad propia, pone sobre la mesa de trabajo de una serie de compositores la música de los ancestros americanos de este país. A fines del siglo XX se redescubren los restos de las culturas de los habitantes precolombinos del Chile austral. El compositor Guillermo Rifo (1945), en su ballet *Ritual de la tierra*, estrenado en mayo de 1988 y del cual existe una *suite* orquestal de 1991, emplea elementos de la cultura ona o selk'nam. Casi contemporáneamente, Rafael Díaz (1965), a partir de informaciones musicales de los ona y de los yaganes, compone en 1988 su *Requiem selk'nam*, para cello solo; más tarde, en 1991, escribe *Kewaskar*, para violín, cello y piano, y en 1996 da a luz *El sur comienza en el patio de mi casa*, para dos voces solistas y conjunto instrumental, donde emplea un canto ritual kewaskar o alacalufe. También Jorge Springinsfeld (1953) acude a la cultura de los selk'nam u onas en su obra escénica-musical *Krá*, de 2001.

Lo mapuche será también empleado por esta nueva generación de músicos que busca su identidad americana. Esto lo vemos en obras de Rifo, Díaz y con más frecuencia en las de Eduardo Cáceres (1955), como en *Epigramas mapuches*, de 1991, sobre textos en mapudungún de Elicura Chihuialaf, para *mezzosoprano* y conjunto instrumental, o en su obra *Entrelunas*, para cello y piano, y en varias más.

Dentro de este grupo de compositores hay, igualmente, referencias a la cultura andina; ejemplo de ello son los trabajos de Carlos Zamora (1968), Jorge Martínez (1953), así como de otros, y también hay alusiones a la música popular criolla, que es aprovechada en sus composiciones por Gabriel Matthey (1955) y Juan Mouras (1963), para mencionar sólo a dos.

Rapa Nui tampoco está ausente en la música de tradición escrita que se compone en la última década del siglo pasado y en los comienzos de éste, claro que en mucho menor medida que las fuentes americanas. Quien se interesa, particularmente, en la música de Isla de Pascua como génesis de su creación, es el compositor Santiago Vera (1950), autor de *Silogística II*, para voz y conjunto instrumental, de 1991, pieza basada en tres “Ríu” -cantos tradicionales pascuenses-, entre otras obras.

Se debe destacar que en este tercer momento, al igual que en los años 20-30 y en los 60, se repite en los compositores la intención de servirse de los avances técnicos y estéticos alcanzados por la música de tradición escrita en los países desarrollados del primer mundo.

En la última década del siglo XX se observa una tendencia novedosa: se genera una participación activa de los intérpretes en el proceso de hibridación musical. El flautista Alejandro Lavanderos y sus discípulos propician la creación de obras para instrumentos americanos. A este llamado han acudido varios compositores, como Boris Alvarado (1962) y Leonardo García (1971). En los conciertos del Ensemble Antara, conjunto de flautas diversas que dirige Lavanderos, se programan obras para quena, tarkas, zamponas, etc., junto a otras en que participan aerófonos europeos. Por otra parte, hace pocos días, la Orquesta Sinfónica de Chile estrenó, del joven compositor Christian Pérez, una pieza para dos zamponas solistas y orquesta. Lo dicho debería abrir definitivamente el camino para el uso, en la música de tradición escrita, de los instrumentos nacidos en América, y habría que suponer que no será necesario esperar la llegada de algún graduado en París o Nueva York, para que comience la enseñanza sistemática de la quena, el charango o el cajón, en las escuelas de música de este país.

Es interesante resaltar que en los años 20-30 y en los años de “la vanguardia de los 60”, los compositores dejaron por escrito las razones que los llevaron a usar los materiales autóctonos americanos, de las culturas dominadas, no así los compositores de los 90; por tanto, no hay documentación directa de ellos al respecto. Además, habría que

señalar que en las dos fases primeras, la musicología nacional estaba en manos de algunos de los mismos compositores comprometidos en el proceso; en cambio, en los años 90 los compositores dejaron las prácticas musicológicas y los musicólogos no han estudiado el fenómeno comentado.

Se debe agregar que el proceso de mestizaje vivido por la música de tradición escrita, además de colaborar para que tal música diera pasos importantes en su evolución técnico-estética, también ayudó a que muchos chilenos fueran descubriendo sus raíces. En una primera instancia estos han reconocido como propias las culturas musicales mapuche y criolla; en la segunda etapa se incorporaron al conocimiento del público las culturas sonoras andina y pascuense, y, finalmente, se están integrando a la conciencia auditiva común las expresiones de los pueblos del Chile austral.

Para terminar, es necesario decir que, si bien el mestizaje, la síntesis musical, es un proceso de carácter permanente, una visión de aquellos tres momentos de la historia de la música de tradición escrita chilena del siglo XX mencionados -por muy superficial que sea la mirada-, deja en evidencia cómo la intensificación del uso de informaciones sonoras gestadas en lo profundo del suelo americano, en concordancia con los acontecimientos sociopolíticos de cada instante, han incentivado dicho proceso de síntesis, contribuyendo así a crear productos culturales, en este caso musicales, reconocibles como chilenos o, al menos, como latinoamericanos.